

EL SILENCIO COMO LÍMITE: EN TORNO A LA AFIRMACIÓN ESTÉTICA DE LA MEMORIA TRAUMÁTICA

SILENCE AS A LIMIT: REGARDING THE AESTHETIC AFFIRMATION OF TRAUMATIC MEMORY

Rocío Garriga Inarejos¹

Recibido: 01/12/2017 · Aceptado: 15/04/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.20596>

Resumen

Después de la tragedia del Holocausto surgieron enormes interrogantes respecto a la pertinencia de su representación artística. En los estudios que se han realizado al respecto pueden distinguirse dos tendencias: una se dio en los años sesenta-ochenta y la otra, que comenzó en la década de los noventa, continúa extendiéndose hoy. Abordar este tipo de temas conlleva afrontar la cuestión del silencio y valorar toda una serie de aspectos éticos relacionados con la expresión artística. Cabe preguntarse cuál es el alcance que tiene esta noción para las artes.

Abstract

After the tragedy of the Holocaust, emerged huge questions about the appropriateness of its artistic representation. Can be distinguished two tendencies in the studies that have been done about it: one was in the years 60-80, and the other, which began in the 90s, continues today. Addressing such issues involves to deal with the question of silence and assess a some ethical aspects related to artistic expression. One should ask what is the scope that has this notion in the arts.

Palabras clave

Arte; silencio; guerra; trauma; representación.

Keywords

Art; silence; war; trauma; representation.

1. Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Zaragoza.C. e.: rogari@unizar.es

Se extendía [...] una inmensa conspiración del silencio, aceptado por los que tiemblan y se dan buenas razones para ocultarse a sí mismos ese temblor, y suscitada por quienes tienen interés en hacerlo.

Alber Camus

Es necesario que la realidad exterior sea creada por nosotros.

Kasimir Edschmid

INTRODUCCIÓN A LA IMAGINACIÓN, EL TRAUMA Y LOS LÍMITES

Como afirma Chantal Maillard, las personas tienen «la facultad de penetrar en los límites, de investigar el reino de las posibilidades y de crear ficciones para imaginar lo invisible ensamblando lo real con lo posible, lo posible con lo imposible»². No obstante, tal ejercicio, que es propio de la imaginación como facultad proyectiva y anticipante que es, puede implicar *fallos*: falló en sus previsiones a propósito del impacto de la Segunda Guerra Mundial, y falló también a la hora de asimilar e integrar los acontecimientos que tuvieron lugar. De acuerdo con Ives Ternón «la percepción del genocidio estuvo afectada por el rechazo de una información considerada impensable, una falta de imaginación, una ineptitud para admitir que el aniquilamiento de todo un pueblo fuera programado en el siglo XX»³.

La insuficiencia de la imaginación choca con esa otra visión que se tiene del ser humano como «animal fantástico»⁴, se nos ha dicho que somos incapaces de anticipar lo verosímil, pero también se nos ha definido como anticipadores de lo irrealizable, al fin y al cabo el ser humano desborda con su actividad, en ocasiones, lo *inimaginable*.

Cuando estalló la bomba atómica en Hiroshima, Günter Anders sintió que ante tamaña monstruosidad le «fallaban la imaginación, el pensamiento, la boca y la piel», dijo: «no supe reaccionar como escritor. En un primer momento, permanecí mudo»⁵. Entre los años cincuenta y sesenta Anders centró buena parte de sus esfuerzos en reflexionar sobre los límites que el ser humano presenta en relación a las condiciones modernas que ha creado. Según él existe un desequilibrio entre

2. MAILLARD, Chantal: «Experiencia estética y experiencia mística». *Revista Interdisciplinar de filosofía*, vol. II (1997), 177-191, p. 191.

3. TERNÓN, Yves: *El Estado Criminal: los genocidios en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones Península, 1995, p. 175.

4. «El hombre es el animal fantástico; nació de la fantasía, es hijo de «la loca de la casa». Y la historia universal es el esfuerzo gigantesco y milenario de ir poniendo orden en esa desaforada, anti-animal fantasía. Lo que llamamos razón no es sino la fantasía puesta en forma. ¿Hay en el mundo nada más fantástico que lo más racional? ¿Hay nada más fantástico que el punto matemático y la línea infinita y, en general, toda la matemática y toda la física? ¿Hay fantasía más fantástica que eso que llamamos «justicia» y eso otro que llamamos «felicidad»?». Comentando las palabras de Nietzsche: ORTEGA Y GASSET, José. *Una interpretación de la Historia Universal. En torno a Toynbee*. Tomo IX. Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1965, p. 190.

5. ANDERS, Günter: *Filosofía de la situación*. César de Vicente Hernando (ed.). Madrid, Catarata, 2007, p. 8.

los avances tecnológicos, que supone ilimitados, y la facultad de representación humana, que considera limitada. En este sentido, y dado el contexto que le tocó vivir, Anders observa que se ha producido una inversión de la fórmula clásica *causa aequat effectum*: si la causa no equivale a su efecto sino que el efecto la trasciende, la proyección que podamos ejercer a través de la imaginación se enfrenta entonces al vértigo de su fallo. La imaginación es un factor de imprescindible manejo en la asimilación de lo desbordante, pero su ejercicio también implica desbordamiento —ya que su mecanismo consiste en ir más allá de las convenciones establecidas— y de ahí que los fallos se produzcan con frecuencia.

Anders denominó «desnivel prometeico»⁶ al desequilibrio entre la producción humana y la incapacidad de la representación de su impacto. Según él la trascendencia de este desnivel solo es posible a través de la imaginación, de una imaginación ejercitada que pueda anticipar en parte los efectos de sus acciones y salvar así el nombrado *desnivel entre el hacer y el representar, entre el actuar y el sentir, entre el conocimiento y la conciencia*.

La imaginación es una facultad mental que está en estrecha relación con las capacidades de la representación y la memoria; conjuntamente, todas ellas, contribuyen a la producción de conocimiento. En términos kantianos, la imaginación es reproductiva, pero también es productiva: parte de re-presentaciones, que nunca son *ex nihilo* y produce conocimiento a través de las síntesis y las combinaciones que ella posibilita⁷. Estas últimas cuestiones nos arrojan los campos de la estética y de la ética. Para Anders, como también lo fue para Sartre, el mundo de la imaginación está ligado al pensamiento pero también a la acción⁸, por eso su papel en el desarrollo de la vida humana es tan decisivo: *sin imaginación el ser humano no tiene responsabilidad ética, y tampoco hay transformación estética*.

Las vivencias traumáticas involucran en sí mismas *fallos* de imaginación; el dramaturgo Harold Pinter estaba convencido que cuanto más aguda es la experiencia, tanto menos articulada es su expresión⁹. Según el *Diccionario del Psicoanálisis* de J. Laplanche y J. B. Pontalis el trauma o traumatismo psíquico es el «acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica. En términos económicos, el traumatismo se

6. ANDERS, Günter. 2002. *Die Antiquiertheit des Menschen. Band 2. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. 3ª ed. Munich, Becksche Reihe, 2002, p. 34. Citado en: DÍAZ ISENATH: «Técnica y singularidad en Günter Anders y Gilbert Simondon», *Revista CTS. Revista iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 14 (2010), 105-116, p. 111.

7. En CAÑAS, Roberto: «La imaginación y las Ideas estéticas en la filosofía de Kant», *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXXVI (1998), 591-600, pp. 591-593.

8. Cfr., en SARTRE, Jean Paul: *La imaginación*. Barcelona, Edhasa, 2006.

9. Fue Martin Esslin quien citó esta afirmación de Pinter: «No hay diferencias marcadas entre lo real y lo irreal, así como entre lo verdadero o falso, pueden ser ambas cosas a la vez: un personaje que en escena no pueda presentar un argumento o información alguna convincente sobre su pasado y cuyo comportamiento presente tampoco da un análisis comprensible de sus motivos es tan legítimo como uno que de modo alarmante pudiera hacerlo. Cuanto más aguda es la experiencia, tanto menos articulada es su expresión». En HERRERAS, Enrique: *Una lectura naturalista del Teatro del Absurdo*. Valencia, Universitat de Valencia, 1996, p. 105.

caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones»¹⁰.

En un principio, el psicoanálisis tomó los tres aspectos más significativos del trauma físico —choque violento, efracción y consecuencias sobre el conjunto de la organización— y los identificó con el psíquico; aunque con posterioridad el trauma psíquico dejó de ser tratado como una mera copia del traumatismo físico —sobre todo cuando Freud detectó la importancia del recuerdo y por ende, de las «remi-niscencias», como elementos básicos en la acción del trauma psíquico.

Respecto a las características de los acontecimientos traumáticos, Laplanche y Pontalis resumen como sigue: «lo que confiere al acontecimiento su valor traumático son determinadas circunstancias específicas: condiciones psicológicas especiales en las que se encuentra el sujeto en el momento del acontecimiento («estado hipnoide» de Breuer), situación efectiva (circunstancias sociales, exigencia de la tarea que se esté efectuando) que dificulta o impide una reacción adecuada («re-tención») y finalmente, sobre todo, según Freud, el conflicto psíquico que impide al sujeto integrar en su personalidad consciente la experiencia que le ha sobreve-nido (defensa)»¹¹.

Existen numerosas investigaciones sobre la conducta humana en las que se ha observado que ante situaciones potencialmente traumáticas, el silencio es la más común de las reacciones. El silencio puede ser una respuesta frente a comportamientos irracionales o violentos¹², así lo señala Basso, o como asumen Elissa D. Asp y Jessica de Villiers¹³, el silencio puede implicar una demanda empática, una apelación a la sensibilidad del otro. El silencio puede funcionar como una llamada para romper con las distancias¹⁴ pero también puede actuar creándolas, en ocasiones se ejerce como una especie de escudo, convirtiéndose en una eficaz estrategia defensiva bajo condiciones de vulnerabilidad emocional, psicológica o física¹⁵.

El impacto de la Segunda Guerra Mundial se ha descrito con mucha frecuencia, en sus múltiples facetas, a través de la noción de silencio, pues al ser una vivencia extrema empujó al límite la razón y la emoción. En circunstancias comunes, es decir, cuando una experiencia no es extrema y no se ha abierto en nosotros un *hueco de existencia*, el término experiencia refiere la síntesis y la dotación de sentido del

10. LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand: 1974. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Editorial Labor, 1974, p. 467.

11. A esto se añade que tanto Breuer como Freud observan el hecho de que una serie de acontecimientos que individualmente no actuarían como trauma, sí que pueden hacerlo si se produce la «sumación» de sus efectos. *Ibid.*, p. 469.

12. BASSO: «To Give Up on Words: Silence in Western Apache Culture», en GIGLIOLI (ed.): *Language and Social Context*. England, Penguin, 1972, 67-85.

13. ASP, Jessica, DE VILLIERS, Elisa: *When Language Breaks Down. Analysing discourse in clinical contexts*. Cambridge, University Press, 2010.

14. «El silencio, junto con otras formas de comunicación indirectas, tiene ciertas ventajas para los comunicadores, por ejemplo, en el fortalecimiento de la confianza con respecto a la proximidad de las relaciones o en ese ir más allá de los límites del lenguaje para enfrentar lo indescriptible de los estados psicológicamente extremos». JAWORSKI, Adam: *The Power of Silence: social and pragmatic perspectives*. California, SAGE Publications, 1993, p. 8. [Traducción propia. Framento fuente: «Silence, together with other forms of indirect communication, has certain advantages for communicators, for example, in strengthening their confidence in the closeness of their relationship or in going beyond the limits of words to deal with the unspeakable in psychologically extreme states»].

15. En HOOKS, Bell: *Talking back*. Toronto, Between the Lines, 1988, p. 7.

conjunto de las sensaciones percibidas y de los elementos mnémicos que la conforman. Para Maillard, esta síntesis y consiguiente dotación de sentido, son procesos que permiten asimilar una *vivencia* y, al asimilarla, se produce un aumento en nuestro conocimiento porque integramos nuevos elementos (entonces experiencias) que nos servirán de ayuda en ocasiones futuras¹⁶.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DEL TRAUMA

Para Peter Gay «las formas mediante las cuales el hombre vuelve inteligibles el sufrimiento o el deleite no han sido jamás respetuosas de límites o fronteras»¹⁷. Al hablar del silencio en torno a la *afirmación estética* de la memoria traumática es inevitable no ignorar el debate que ha venido presidiendo todo este asunto desde hace décadas.

Con motivo —entre otras cuestiones— de la afirmación que hizo Adorno¹⁸ en 1951, continúan publicándose muchas reflexiones en las que se reitera si es o no pertinente que se produzca la representación artística de acontecimientos traumáticos. Para autoras como Yasmin Ibrahim o Ernestine Schlant la cita sobre «la poesía después de Auschwitz» y su posterior evolución en el pensamiento de Adorno solo muestran su escepticismo respecto a la eficacia de la representación artística de la realidad; un escepticismo que se manifiesta en el hecho de que en lo poético cabe un estado mental de complacencia que podría frenar el ejercicio del pensamiento crítico¹⁹. Este es el argumento que se esgrime con mayor frecuencia en contra de las representaciones artísticas del trauma.

Los trabajos, estudios, investigaciones o ensayos que problematizan esta cuestión se han estado generando con abundancia desde finales de los años sesenta. Como la ética invita a situarlos en el tiempo, en el espacio de las experiencias vividas, y en la proyección de un futuro cargado de expectativas, al atender al decurso de sus contenidos puede observarse un cambio general de perspectiva en las últimas décadas: si entre los años setenta y ochenta se ofrecían puntos de vista contrarios a que la representación artística se produjera, a partir de los noventa el apoyo a ese tipo de *re/presentaciones* comienza a manifestarse con fuerza.

La potencia discursiva de quienes se han decantado por la no representación artística del trauma radica en la posible dicotomía ética a la que se exponen tales

16. De acuerdo con Maillard, podemos hacer de la vivencia algo nuestro si se da el mencionado proceso, en el cual intervienen nuestras facultades de reflexión y de comprensión, pero no puede darse si se produce algún *fallo* en el procedimiento. Así sucede con las vivencias traumáticas: en ellas se dan *fallos* de comprensión que imposibilitan que la elaboración o traducción de la vivencia se produzca. Cfr.: MAILLARD, Chantal, 1997: *Op. cit.*, pp. 177-179.

17. GAY, Peter: *La Cultura de Weimar: la inclusión de lo excluido*. Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1984, p. 17.

18. «Escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas». ADORNO, Theodor: *Crítica de la Cultura y Sociedad I*. Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2008, p. 25.

19. IBRAHIM, Yasmin: «Holocaust as the Visual Subject: The Problematics of Memory Making through Visual Culture», *Nebula*, 6 (2009/4), 94-113, p. 105. Cfr.: SCHLANT, Ernestine: *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*. London, Routledge, 1999, p. 8.

representaciones por la responsabilidad y el compromiso moral que conllevan. Entre quienes dan soporte a esta cuestión están George Steiner, Günter Grass o Elie Wiesel. Se declaran como defensores del *silencio*, que *metaforiza* según ellos *los límites de la representación*. En este sentido, Steiner ha tratado de transmitir que el total silencio o la ausencia de imágenes son el vehículo mediante el cual expresar la imposibilidad y la intrínseca inadecuación de los lenguajes a la realidad²⁰; Günter Grass rechaza de modo absoluto las fotografías que fragmentariamente documentan lo sucedido durante el Holocausto porque «Auschwitz, aunque se rodee de explicaciones, nunca se podrá entender»²¹; y Elie Wiesel concluye: «quien no haya vivido el acontecimiento jamás lo conocerá. Y quien lo ha vivido jamás lo desvelará. Nunca Verdaderamente, jamás hasta el fondo»²².

De la responsabilidad, la dicotomía y el riesgo éticos que entraña la representación artística del trauma, se derivan dos —no las únicas— importantes cuestiones relacionadas con el silencio: una que tiene que ver con el grado de verdad en lo que se muestra cuando las artes tratan temas asociados a la historia o si las artes *representan* o *presentan* la realidad; y otra, sobre las posibilidades y los límites que tienen los lenguajes artísticos como vehículos de expresión.

Si atendiéramos al desarrollo de la teoría del conocimiento detectaríamos que, hasta la Modernidad, el problema de los límites está ligado a la cuestión de la representación y que todavía hoy se mantiene la discusión entre quienes conciben las artes como *representación* (se vuelve a presentar una situación u objeto ya dados) y quienes las entienden como *presentación* (aunque las artes tengan como referencia la realidad inmediata presentan construcciones nuevas a propósito de la misma).

Aunque su posición sea moderada, Berel Lang se cuenta entre quienes consideran oportuna la representación artística del trauma. Cree que tales representaciones desvirtúan la realidad pero indica también que este factor es inherente a toda representación: si lo que se trata de transmitir son vivencias —o experiencias que se hayan tenido—, la representación implicará que exista una distancia respecto al objeto que se representa porque en ellas algo precedente vuelve a ser presentado de nuevo bajo otras circunstancias. Lang concluye que no es posible que la representación, por ser un producto que se sucede de aquello que la originó, adquiera la condición del original aunque remita a ello²³, y también indica que esta condición es aplicable a todas las representaciones en general: el desajuste entre la realidad del hecho y la de su re-presentación es común a todo fenómeno, por lo que no ha de entenderse como rasgo único y propio de las representaciones relacionadas con el Holocausto. Por otra parte, el autor de *Holocaust Representation* sostiene que el silencio se ha planteado en muchas ocasiones como una necesidad ligada a la tarea de ser o hacer consciente al otro de la gran carga moral y social que albergan los

20. STEINER, George: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1994.

21. GRASS, Günter: *Escribir después de Auschwitz*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 12.

22. Elie Wiesel citado en: TERNON, Yves, 1995: *Op. cit.*, p. 132.

23. Cfr.: LANG, Berel: *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000, p. 19.

distintos lenguajes de representación, e indica que tal barrera también debería ser aplicada *como prueba* a toda representación o imagen²⁴. Por todo ello, en lo que se refiere a las posibilidades y los límites de los lenguajes de las artes, su postura define que la opción por el silencio es la que mantiene a raya límite ético.

Que las representaciones artísticas del trauma deban plantearse, ya de entrada, dentro de ciertos límites es algo que también sostienen Saul Friedländer o Michael Rothberg. Según Friedländer nuestro lenguaje es ya problemático, así como también lo son nuestras categorías tradicionales de conceptualización y representación: dado que las artes son un campo ilimitado de discursos posibles, es preciso que tales representaciones artísticas incorporen ciertos límites, pues por esa característica suya los problemas que puedan derivarse aumentan con severidad²⁵. Michael Rothberg, por su parte, no se decanta en favor de que la representación artística se produzca sin que antes se establezcan una serie de condicionantes. Él mismo propone una serie de pautas con el fin de *garantizar* que las representaciones cumplan con ciertos mínimos favoreciendo así, la disolución de la controversia ética: acopio y manejo de la documentación sobre el asunto traumático en cuestión, reflexión sobre cuáles son los límites del *lenguaje* escogido para llevar a cabo su representación y necesidad de respetar los contenidos de lo que se transmite teniendo en cuenta el compromiso del artista con su obra y con el público espectador/oyente. Los límites que propone Rothberg son enormemente difusos, pero se sirve de ellos en el ensayo *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation* (2000)²⁶ para analizar las producciones de escritores como Maurice Blanchot o Charlotte Delbo, reflexionar sobre el contenido de *La lista de Schindler* (*Schindler's List*. Steven Spielberg, 1993) o de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)²⁷ y someter a crítica el trabajo de otros pensadores como Theodor W. Adorno o Ruth Klüger. Al final de su ensayo Rothberg llega a la conclusión de que el Holocausto, como experiencia traumática, necesita de la representación artística para ser expresado, pues su tratamiento a través de la poética de las artes aporta beneficios individuales y sociales —como la aceptación y el mantenimiento de la memoria—, que de otro modo serían difícilmente alcanzables.

Quizá no sea posible crear una fórmula con la que neutralizar la posibilidad de un problema ético en cuanto a la representación artística del trauma. La preocupación por los límites lleva aparejada la inquietud por la despersonalización y el sinsentido en los que podría desembocar este ejercicio, sobre todo si no se ejerce con la afectividad necesaria, aquella afectividad que evita el desplazamiento de lo representado hacia la frivolidad.

24. *Ibíd.*, p. 71.

25. FRIEDLÄNDER, Saul: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 5.

26. ROTHBERG, Michael: *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2000.

27. Claude Lanzmann publicó un libro con el guion de la película: LANZMANN, Claude: *Shoah*. Paris, Éditions Fayard, 1985. Conviene recordar que Shoah suscitó muchas intervenciones, mucho texto. Para Jean-Luc Godard, por ejemplo, constituía un error de enunciación y de enunciado. Limitándonos a su repercusión histórico-teórica en España, cabe citar, al menos y de una considerable bibliografía a zunzunegui, Santos: *Poder de la palabra*, Bilbao, Cinemateca/Zinemateka, 2002; y a PONCE, Vicente: «Actas del exterminio», *Archivos de la Filmoteca*, 6 (1990), 58-60.

SOBRE LA PERTINENCIA DE TRASCENDER EL LÍMITE

Quien padece un trauma siente desconcertado lo que no puede representar²⁸, Alvin H. Rosenfeld dice que el lenguaje «puede tener fallos, ser tartamudeante e insuficiente, pero sigue siendo lenguaje»²⁹, y según Aharon Appelfeld, después de la Segunda Guerra Mundial, «el deseo de guardar silencio y el deseo de hablar se hicieron más profundos y solo la expresión artística, que vendría años más tarde, podría intentar tender un puente entre esos dos imperativos»³⁰.

Tal y como señalé más arriba existen varias interpretaciones sobre la cita «la poesía después de Auschwitz», y tales posiciones han ido modificándose en el tiempo en la misma medida en que Adorno también clarificó su posición, resolviendo con ello posibles malentendidos. Adorno explicó que sus reservas se debían a la tensión que se da entre la representación artística del dolor y el placer estético que podría derivarse de ello³¹, precisó que con el cumplimiento de esta posibilidad *ya se inflige una injusticia a las víctimas*, pero también añadió que «*un arte que se apartara de ellas sería inadmisibile desde el punto de vista de la justicia*»³². Unos años más tarde Adorno fue si cabe, en *Dialéctica negativa* (1966), todavía más explícito: «el sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a aullar; por eso quizá haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema»³³.

Según la perspectiva psicoanalítica, el proceso de negación – afirmación a la representación de Adorno podría ser interpretado entendiendo que el yo es, en un primer momento, fuente de los instintos de autoafirmación y agresión; pero después, como instancia racional pasiva, debe solucionar la tensión entre las pulsiones del ello o *principio del placer* y las inhibiciones del superyó o *principio de prohibición*. Los estudios que comenzaron a realizarse a partir de los años noventa sobre la representación artística del trauma están motivados precisamente por esto: cuando el lenguaje común parece diluirse ante el horror, la necesidad de elaboración y comunicación tienden a derivar esta insuficiencia o quiebra del lenguaje al campo de lo artístico. El objetivo de tales estudios radica en averiguar cuáles son el alcance y la contribución que las expresiones artísticas aportan a la persona afectada, al sentir social y a la gestión de la memoria individual y colectiva en lo que a ese tipo de vivencias se refiere. Estas investigaciones discuten, con poderosos argumentos, las posiciones mantenidas durante las décadas de los sesenta a los ochenta.

28. LACAPRA, Dominick: *Escribir la Historia: escribir el trauma*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 64.

29. ROSENFELD & GREENBERG (eds.): *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Bloomington: Indiana University Press, 1978, p. 4. [Traducción propia. Fragmento fuente: «May be flawed, stuttering, and inadequate, but it is still speech»].

30. APPELFELD, Aharon: «After the Holocaust», *Writing and the Holocaust*. New York, Holmes & Meier, 1988, 83-92, p. 89. [Traducción propia. Fragmento fuente: «The desire to keep silence and the desire to speak became deeper; and only artistic expression, which came years later, could attempt to bridge those two difficult imperatives»].

31. «La llamada elaboración artística del desnudo dolor físico de los derribados a golpe de culata contiene, se tome la distancia que se tome, la posibilidad de extraer placer de ello». ADORNO, Theodor: *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2003, p. 403.

32. Las cursivas son mías. *Ibid.*, p. 403.

33. ADORNO, Theodor: *Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad*. Madrid, Akal, 2005, p. 332.

AFIRMACIÓN ESTÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN

La vasta discusión sobre los testimonios y las memorias del Holocausto ha producido un vocabulario crítico que contiene palabras tales como «inmencionable», «inexplicable» o «incomprensible», entre muchos otros términos asociados³⁴. En definitiva, estas expresiones funcionan de forma genérica, como útil introducción ante las exigencias de la *representación* de tales acontecimientos, que comportan *exceso* y *límite*.

Es cierto que las artes abren otros caminos discursivos cuando la expresión común se reprime. A pesar de mantener que el silencio es signo de respeto ante la magnitud de las circunstancias, de creer que su empleo como *absoluto* es pertinente debido al hecho de que no es posible transmitir una experiencia por completo, y de considerar que el silencio es la mejor opción ante la controversia que despierta la combinación *belleza/horror*; Steiner, Grass o Wiesel no son fieles a lo que dicen en la dimensión práctica. Ellos mismos han escrito abundantemente sobre el trauma provocado por el Holocausto, ellos también lo representan.

Por otra parte, si el método de Berel Lang consistió en naturalizar y hacer extensible la inadecuación de la representación a todo lo demás para disminuir el problema de la verdad en relación a la representación artística y la adecuación al trauma, Max Colodro reorienta esa diferencia entre realidad y representación que refería Lang para evitar que la sospecha de falsedad se apodere de los posibles beneficios de todo lo que aparece. Según Colodro la representación supone el ocultamiento de su propio proceso³⁵, esto es: que no es copia, sino elaboración y asimilación de significado; que constituye una especie de *in-formación* del significante. En este sentido, si las producciones artísticas son consideradas como el resultado de un proceso de representación, la obra artística no es otra cosa que la *presentación* (creación de algo nuevo dispuesto para ser interpretado, esto es, *re/presentado* de nuevo) que surge de un conjunto de *representaciones* (elaboraciones previas)³⁶.

Podrían debatirse ampliamente ambas posiciones, pero probablemente no sea necesario abundar en ello para indicar que la pretensión de verdad no es lo más importante —ni supone un objetivo definido— para las artes. Varios artistas lo han manifestado claramente: Alfredo Jaar, a propósito del *Proyecto Ruanda*, refirió que prefería asumir los riesgos y tomar —como muchos otros— la decisión consciente del «optar por los errores»³⁷; o Shimon Attie, quien declaró en relación a la obra *The Writting on the Wall* que «cuando fue necesario elegir entre ser un buen

34. GIGLIOTTI, Simone: «Unspeakable Pasts as Limit Events: the Holocaust, Genocide, and the Stolen Generations», *Australian Journal of Politics and History*, 49 (2003/2), 164-181, p. 171.

35. COLODRO, Max: *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 56.

36. «No cabe representación alguna allí donde el objeto no se entiende como algo finito, determinado de una vez por todas y encerrado en sus límites, sino como algo que se va constituyendo en todo instante, completándose, perdiéndose y recuperándose con el ritmo vibrátil de un universo en producción incesante». A propósito de la estética china. MAILLARD, Chantal: *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid, Akal, 2008, p. 67.

37. JAAR, Alfredo: «Es difícil», en: MONEGAL, Antonio (ed.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2007, 203-211, p. 209.

historiador y —con esperanza— ser un buen artista, siempre elegí esto último»³⁸. Según Dominick LaCapra «la libertad del arte (lo que se solía llamar licencia poética) con respecto a las reivindicaciones de verdad parece aumentar en la medida en que los temas abordados están muertos o son neutrales (tal vez, están neutralizados) y deben ser reanimados o vueltos a la vida por el mismo arte»³⁹.

Exteriorizar contribuye a neutralizar el trauma y a consolidar la memoria individual y colectiva. Autoras como Cathy Caruth o Yasmin Ibrahim se basan en la evidencia de la constante utilización de los lenguajes de las artes para presentar sucesos traumáticos en apoyo a la teoría de la pertinencia de su re/presentación artística. Si a pesar de sus limitaciones, los lenguajes de las artes son frecuentemente empleados para expresar la experiencia traumática es porque con ellos también se transmiten emociones, porque son *formas de expresión afectiva*, sensibles (en ambos sentidos): resulta difícil concebir los fenómenos artísticos fuera de esta cuestión ya que el arte depende, en gran medida, de su impacto emocional⁴⁰. Para el poeta George Oppen, la máxima aspiración del ser humano ha de ser la comprensión, y no considera que esta sea solo competencia intelecto, sino que lo es también de la emoción, así lo contempló Hannah Arendt. Por su parte, Cathy Caruth expone que los acontecimientos traumáticos —vivencias donde el entendimiento consciente y la memoria *fallan*— son mejor entendidos a través del proceso de *descubrimiento* que es intrínseco a los lenguajes de las artes. Afirma que la literatura abre una ventana a la experiencia traumática enseñando al lector a *escuchar*.

La expresión artística contribuye a que tales vivencias se elaboren pues su enfrentamiento y expresión se facilitan al hacerse, mediante de las artes, de modo *indirecto*. Yasmin Ibrahim añade que recordar el trauma a través de su re/construcción visual es una propensión intrínseca al ser humano como ser imaginativo que es. En este sentido, la pertinencia de las re/presentaciones artísticas radica en que la combinación de imágenes, su exposición y su observación están mediadas por factores estéticos en los que se incluyen las variables de lo político, lo social, lo cultural y lo histórico⁴¹. De algún modo, la complejidad de los acontecimientos no se pierde, y se mantienen *los afectos*; es por ello que las artes devienen en uno de los canales más adecuados para la transmisión de tales sucesos.

Tratar el tema de la *afirmación estética* de la memoria traumática demanda abordar la cuestión del compromiso ético de un modo más directo pues el placer estético que se puede encontrar en su representación artística tiene la capacidad de transformar el inmovilismo en un proceso alentador que derive en *comprensión*. Según Brett Ashley Kaplan, el silencio, tal y como lo argumentan teóricos tal que Steiner, es una fuerza paralizante: si no se re/presentaran las situaciones extremas

38. ATTIE, Shimon: «The Writing on the Wall Project», en: BERNSTEIN, *The Writing on the Wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter. Shimon Attie Photographs and Installations*. Heidelberg, Edition Braus, 1994, 9-12, p. 11. [Traducción propia. Fragmento fuente: «When it was necessary to choose between being a good historian and —hopefully— a good artist, I always chose the latter»].

39. LACAPRA, Dominick, 2005. *Op. cit.*, p. 193.

40. *Cfr.* STRONGMAN, Kenneth: *The psychology of emotion*. New York, John Wiley & Sons, 1987, p. 229.

41. *Cfr.*: IBRAHIM, Yasmin, 2009. *Op. cit.*, p. 94.

que se encuentran en los límites del lenguaje, entonces se correría el riesgo de disminuirlas en lugar de subrayar su importancia⁴².

MOSTRAR DESDE EL SILENCIO

Si la cita sobre «la poesía después de Auschwitz» es imprescindible para discutir la opción por el silencio en las representaciones artísticas del trauma en la segunda mitad del siglo XX; la cita «de lo que no se puede hablar hay que callar [§7]»⁴³ lo es para referir esta misma cuestión en la primera mitad del mencionado siglo. Existen múltiples interpretaciones sobre el silencio al que apela Wittgenstein en la última proposición del *Tractatus*. Algunos afirman que su silencio ético tiene como fin evitar que los aspectos morales y estéticos se nublen por la palabra cuando discutimos sobre ellos. *La actitud silenciosa favorece que tales cuestiones se muestren tal cual son*.

En lo referido hasta ahora la experiencia vital de Wittgenstein así como la lectura indicada de su pensamiento, son de especial interés. Según el autor, en la literatura (y por extensión, en las artes) puede llegar a *mostrarse* lo que no se puede ser *dicho*, esto es: lo que *se dice* es lo que puede ser descrito, lo obvio, no se añade ninguna información sobre los acontecimientos que se dan en el mundo, es una mera repetición de lo que ya hay en él; por otra, lo que *se muestra* es lo que se ve —lo que se mira—, y esto se identifica con las acciones, pero también puede hacerse extensible —insisto— a los lenguajes de las artes. Según Wittgenstein «lo que *puede* ser mostrado, no *puede* ser dicho» [§4.1212]⁴⁴. La posibilidad de comprender el mundo reside en la preservación y el respeto del *silencio del mostrar*⁴⁵.

De acuerdo con lo anterior, no permanecer en silencio sobre lo que solo puede ser mostrado desvía nuestra atención de la *mirada*, y esto nos impide *ver cómo las cosas son* —así quedan definidos los límites del lenguaje corriente pero también las posibilidades mostrativas del silencio inherente a las *formas* de las artes. Wittgenstein asevera que la teoría ética es un modo de *parloteo*: porque en ella se discuten cuestiones aplicadas, es decir, que en ella *se habla de acciones que al darse hablan ya por sí mismas*.

Con este planteamiento parece que no sea posible la expresión de todo lo que importa, pero Wittgenstein no cancela otras posibilidades, el lenguaje poético tiene la capacidad de abrir una grieta porque este *es más una cuestión de mostrar que de decir*.

A través de la poesía —las artes— al menos se muestra algo más que lo que se dice con las proposiciones científicas, que por su no-ambigüedad dejan fuera rasgos

42. KAPLAN, Brett Ashley: *Unwanted beauty: aesthetic pleasure in Holocaust representation*. Illinois, University of Illinois Press, 2007. También en: KAPLAN, Brett Ashley: *Landscapes of Holocaust Postmemory*. New York, Routledge, 2011.

43. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza*. Madrid, Gredos, 2009, p. 137.

44. *Ibid.*, p. 49.

45. *Ibid.*, p. 27.

esenciales en materia de ética y de estética⁴⁶. En el cierre de su *Conferencia sobre ética* Wittgenstein indica: «mi único propósito —y creo que el de todos aquellos que han tratado alguna vez de escribir o hablar de ética o religión— es arremeter contra los límites del lenguaje. Este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfectamente y absolutamente desesperanzado. La ética, en la medida en que surge del deseo de decir algo sobre el sentido último de la vida, sobre lo absolutamente bueno, lo absolutamente valioso, no puede ser una ciencia. Lo que dice la ética no añade nada, en ningún sentido, a nuestro conocimiento. Pero es un testimonio de una tendencia del espíritu humano que yo personalmente no puedo sino respetar profundamente y que por nada del mundo ridiculizaría»⁴⁷.

Lo que se muestra nos enseña, entonces, que «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» [§5.6]⁴⁸, que la expresión corriente no es suficiente, que el afecto —es decir, lo que nos importa— demanda otro tipo de lenguaje. La cuestión del silencio es un tema muy complejo y muy antiguo que no deja de actualizarse, pues constituye un espacio reservado a la indeterminación, y por ello también a la libertad.

CONCLUSIONES

El impacto de la Gran Guerra se tradujo en el terreno de las artes de un modo ciertamente positivo. Las vanguardias en general se ocuparon del trauma generado por el conflicto con cierta inmediatez impregnando, no solo el mundo de las artes sino también el de la sociedad y la cultura, con sus propuestas, reflexiones, discursos y modos de narrar. En lo que respecta a la Segunda Guerra Mundial los tiempos fueron otros. El trauma provocado fue mucho más hondo y afectó de un modo diferente a como conmocionó el impacto de la Primera Guerra. Después de 1945 el asombro, el horror y la consternación sumieron a Europa en un profundo silencio, y esta parálisis en el mundo de la representación cultural reflejaba que el trauma, alojado en las conciencias de quienes habían sufrido los acontecimientos, necesitaba del transcurrir del tiempo para ser elaborado⁴⁹.

46. Cfr.: JANIK, Allan: «Wittgenstein, la ética y el silencio de las musas», en: MARRADES, Julián (ed.): *Wittgenstein. Arte y Filosofía*. Madrid, Plaza y Valdés, 2003, 17-44, pp. 40-41.

47. Publicada por primera vez en *The Philosophical Review*, vol. LXXIV, n. 1, en enero de 1965. Preparada por Wittgenstein entre septiembre de 1929 y diciembre de 1930. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Conferencia sobre ética*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 43.

48. *Ibid.*, p. 105.

49. Recordemos a los *War Poets* ingleses. En la Segunda Guerra Mundial, durante la contienda, una pregunta no dejaba de repetirse y resonar en los medios intelectuales y periodísticos: ¿Dónde están los *poetas de la guerra*? En efecto, no hubo *grupo*, *movimiento* o *asociación poética*, ni en Inglaterra ni en el resto de Europa. Esto no significa que no hubieran poetas —Stephen Spender, o los desconocidos Robert Conquest y Keith Douglas, entre muchos otros—, lo que no había era *unidad poética*. Quizá también, como decía Jorge Luis Borges, *cuando un milagro se repite dos veces ya no es un milagro, es rutina* (dos guerras). Lo cierto es que ese silencio, eso no-escrito se encontró después con un abismo que trascendió lo poético e hizo temblar todo el discurso de un siglo: el abismo tomó el nombre de *Shoah*, de *Auschwitz* o de *Hiroshima*. El mayor silencio alrededor de la Segunda Guerra fue una gradación de voces posteriores a la catástrofe bélica a las que T. W. Adorno quiso poner un arriesgado epitafio obligándonos a preguntarnos qué es el silencio, qué es complicidad y qué es barbarie o sobre lo que Sigmund Freud denominó, argumentadamente, equivocaciones o actos fallidos en la escritura.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial se hizo evidente que el arte y el pensamiento europeos habían esparcido sus ideas fuera de los límites de su espacio continental. La emigración masiva de artistas, filósofos, escritores o compositores que se produjo durante el conflicto —y que continuaron con sus proyectos en y desde el exilio— no solo favoreció la expansión de las inquietudes creativas de Europa, sino que además contribuyó a que continuaran desarrollándose en otros contextos. Para quienes trataron el impacto afectivo sufrido durante la ocupación, la distancia del exilio —aun habiendo vivido el horror— les dio fuerza para pronunciarse por ellos mismos y también por los otros. Así comenzaron a globalizarse las preocupaciones intelectuales y creativas que hoy se comparten, las modificaciones de los lenguajes artísticos y las aportaciones que venían de la mano del silencio traspasaron las fronteras territoriales. En este sentido el silencio que aparentemente frenó la expresión cultural en Europa a partir de 1945 se convirtió en un fenómeno expansivo haciendo posible la trasgresión de sus límites.

En esta mirada general, sobre el conjunto de los estudios producidos en torno al silencio y la representación del trauma, se han señalado dos perspectivas bien distintas: una, en la que el silencio es tratado de forma negativa, como elemento hermético u opción de límite; y otra, en la que se entiende el silencio como elemento comunicativo ante el exceso, en sentido positivo. En síntesis, el cambio de postura observado entre los estudios realizados en los años sesenta-ochenta y la respuesta que estos reciben —sobre todo de autores americanos— en los noventa se asienta sobre dos cuestiones: la distancia temporal de unos análisis y otros respecto del Holocausto, que ha ido aumentando exponencialmente, algo que ha permitido que la intensidad del trauma disminuyera en favor de que su asimilación comenzara a producirse; y la repercusión sociocultural de muchas de las producciones artísticas cuyo tema central ha sido la catástrofe mencionada, y que inevitablemente sometían los primeros análisis de la situación a la revisión que comenzó a hacerse de ellos con posterioridad.

Aquellas teorías que no se ejercen a sí mismas en su exposición práctica (G. Grass o E. Wiesel) terminan por mostrar que, al optar por el silencio, optan por una comunicación *otra*: en definitiva comunicación y no silencio, al menos no ese silencio que describen.

Por otra parte, la insuficiencia de la palabra común, ante una necesidad de expresión para la superación del trauma, deriva en la búsqueda de otros *códigos comunicativos* que posibiliten transmitir el exceso emocional. La ambigüedad que comporta la noción de silencio, como recurso discursivo pero también como herramienta plástica, favorece la gestión de los afectos, que se produce de un modo mucho más sutil, neutralizando de alguna manera la violencia de lo explícito en lo que a las experiencias traumáticas se refiere.

La noción de silencio ya fue tratada por otros como elemento definidor de nuestro tiempo. Ihab Hassan, en su ensayo *The Dismemberment of Orpheus* (1971), señala que el silencio no solo es una metáfora que designa el carácter de la literatura del siglo XX, sino que también es una metáfora que designa el carácter de la cultura de

la época posmoderna⁵⁰. George Steiner afirmó algo similar, pues precisó, con anterioridad a Hassan, que el silencio, además de ser un elemento definidor de nuestro tiempo, no solo se limita al campo de la literatura sino que también impregna las búsquedas estéticas y filosóficas⁵¹.

A pesar de que el silencio ha sido abordado desde perspectivas bien distintas, en sentido negativo y en sentido positivo, lo que cabe destacar de todo ello es que sobre esta noción se ha erigido la estética contemporánea. Esa visión del mundo pervive hoy, transformada. En este sentido, es preciso reconocer el *sustrato* sobre el que las artes se *configuran*, y la «tradición» de la que se nutren, para poder comprender en profundidad los motivos de las mismas en la contemporaneidad. La vida no es creación sino re-creación, re-creándonos en ella la hacemos nuestra, porque si el arte es en algún punto creación lo es, en muchos otros, re-creación: para quien lo ejerce cuando reflexiona sobre lo que está creando, para quien lo percibe porque con su experiencia emotiva y/o intelectual a propósito de la obra crea de nuevo. La importancia está en el diálogo al que con tanta insistencia apelan la mayor parte de las creaciones artísticas contemporáneas: «el diálogo deja siempre una huella en nosotros. Lo que hace que algo sea un diálogo no es el hecho de habernos enseñado algo nuevo, sino que hayamos encontrado en el otro algo que no habíamos encontrado aún en nuestra experiencia del mundo. [...] El diálogo posee una fuerza transformadora. Cuando un diálogo se logra, nos queda algo, y algo queda en nosotros que nos transforma»⁵².

Aunque la reacción común ante un choque traumático esté estrechamente relacionada con un silencio que aparentemente no enuncia contenidos, es ese mismo silencio el que expresa lo desbordante de esa realidad. Aunque sea *torpemente*, es necesario que la re/presentación —sea artística o no— se produzca, porque a través de los actos de re/presentación el individuo asimila y la memoria se consolida.

It is difficult
to get the news from poems
yet men die miserably every day
for lack
of what is found there.

William Carlos Williams

50. HASSAN, Ihab: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York, Oxford University Press, 1971, 13-14.

51. STEINER, George, 1994: *Op. cit.* En este ensayo Steiner hace del silencio, como impotencia y renuncia, un motivo de análisis pertinente a las obras literarias de los grandes autores de principios del siglo XX. Deducir la importancia del silencio como factor determinante de la cultura, del amplio tratamiento que se hace del mismo en el terreno de la literatura.

52. GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y Método*, II. Salamanca, Sígueme, 1992, 206-207. Citado en: DOMINGO MORATA, Agustín: *Ética*. Madrid, Acento, 2001, p. 37.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor: *Crítica de la Cultura y Sociedad I*. Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2008.
- ADORNO, Theodor: *Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad*. Madrid, Akal, 2005.
- ADORNO, Theodor: *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2003.
- ANDERS, Günter: *Filosofía de la situación*. César de Vicente Hernando (ed.). Madrid, Catarata, 2007.
- APPELFELD, Aharon: «After the Holocaust», *Writing and the Holocaust*. New York, Holmes & Meier, 1988, 83-92.
- ASP, Jessica, DE VILLIERS, Elisa: *When Language Breaks Down. Analysing discourse in clinical contexts*. Cambridge, University Press, 2010.
- BASSO: «To Give Up on Words: Silence in Western Apache Culture», en GIGLIOLI (ed.): *Language and Social Context*. England, Penguin, 1972, 67-85.
- BERNSTEIN, *The Writing on the Wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter. Shimon Attie Photographs and Installations*. Heidelberg, Edition Braus, 1994.
- CAÑAS, Roberto: «La imaginación y las Ideas estéticas en la filosofía de Kant», *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXXVI (1998), 591-600.
- COLODRO, Max: *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- DÍAZ ISENATH: «Técnica y singularidad en Günter Anders y Gilbert Simondon», *Revista CTS. Revista iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 14 (2010), 105-116.
- DOMINGO MORATALLA, Agustín: *Ética*. Madrid, Acento, 2001.
- FRIEDLÄNDER, Saul: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- GAY, Peter: *La Cultura de Weimar: la inclusión de lo excluido*. Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1984.
- GIGLIOTTI, Simone: «Unspeakable Pasts as Limit Events: the Holocaust, Genocide, and the Stolen Generations», *Australian Journal of Politics and History*, 49 (2003/2), 164-181.
- GRASS, Günter: *Escribir después de Auschwitz*. Barcelona, Paidós, 1999.
- HASSAN, Ihab: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Litterature*. New York, Oxford University Press, 1971.
- HERRERAS, Enrique: *Una lectura naturalista del Teatro del Absurdo*. Valencia, Universitat de Valencia, 1996.
- HOOBS, Bell: *Talking back*. Toronto, Between the Lines, 1988.
- IBRAHIM, Yasmin: «Holocaust as the Visual Subject: The Problematics of Memory Making through Visual Culture», *Nebula*, 6 (2009/4), 94-113.
- JAWORSKI, Adam: *The Power of Silence: social and pragmatic perspectives*. California, SAGE Publications, 1993.
- KAPLAN, Brett Ashley: *Unwanted beauty: aesthetic pleasure in Holocaust representation*. Illinois, University of Illinois Press, 2007.
- KOSINSKI, Jerzy: *El pájaro pintado*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
- LACAPRA, Dominick: *Escribir la Historia: escribir el trauma*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005.
- LANZMANN, Claude: *Shoah*. Paris, Éditions Fayard, 1985.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand: 1974. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Editorial Labor, 1974.

- MAILLARD, Chantal: «Experiencia estética y experiencia mística». *Revista Interdisciplinar de filosofía*, vol. II (1997), 177-191.
- MAILLARD, Chantal: *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid, Akal, 2008.
- MARRADES, Julián (ed.): *Wittgenstein. Arte y Filosofía*. Madrid, Plaza y Valdés, 2003.
- MIRA y LÓPEZ, Emilio. [1944]. *La Psiquiatría en la Guerra (Psychiatry in War)*. Buenos Aires, Editorial Médico Quirúrgica. Capítulos: II. El miedo y su significado y IV. Trastornos especiales. Recurso electrónico sin paginación.
- En: <http://www.psiquiatria.com/imgdb/archivo_doc8816.pdf> [5 mayo 2015].
- MONEGAL, Antonio (ed.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2007.
- ORTEGA y GASSET, José. *Una interpretación de la Historia Universal. En torno a Toynbee*. Tomo IX. Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1965.
- PONCE, Vicente: «Actas del exterminio», *Archivos de la Filmoteca*, 6 (1990), 58-60.
- ROSENFELD & GREENBERG (eds.): *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- ROTHBERG, Michael: *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2000.
- SARTRE, Jean Paul: *La imaginación*. Barcelona, Edhasa, 2006.
- SCHLANT, Ernestine: *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*. London, Routledge, 1999.
- STEINER, George: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1994.
- STRONGMAN, Kenneth: *The psychology of emotion*. New York, John Willey & Sons, 1987.
- TERNON, Yves: *El Estado Criminal: los genocidios en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones Península, 1995.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Conferencia sobre ética*. Barcelona, Paidós, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza*. Madrid, Gredos, 2009.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Poder de la palabra*, Bilbao, Cinemateca/Zinemateka, 2002.